GRGA GAMULIN

POLIPTIH PAOLA VERONESA U VRBOSKOJ

SPLIT — 1959

24179

PUBLIKACIJA HISTORIJSKOG ARHIVA — HVAR
Broj 8

UREDNIK:
Dr. NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI

Tisak: Novinsko-izdavačko poduzeće »Slobodna Dalmacija« — Split

GRGA GAMULIN

POLIPTIH PAOLA VERONESA U VRBOSKOJ

SPLIT — 1959

Veličinu prošlosti mjerimo po onome što nam je ostavila. Ako u svijetlu ove jednostavne istine promotrimo prošlost Vrboske, ovog malog mjesta u dnu duboke uvale, uzalud ćemo tragati za velikim događajima i za znakovima materijalne snage: nekoliko stotina ribara i težaka u naselju nedavno osnovanom, dvije turske provale, jedan pučki ustanak i međusobne raspre crkvenih bratovština, a iznad svega toga vrijeme, što protječe u svom neumitnom i jednoličnom toku.

Pa ipak je ta prošlost u Vrboskoj ostavila vrijednosti mnogo dragocjenije od onih u gradovima, često daleko većim i moćnijim. Nesrazmjer je, zapravo, tako velik da predstavlja pojavu posebnog značenja: nema u našoj zemlji (a neznam, koliko ih uopće i ima?) naselja tako malog, a koje bi imalo ovakvo umjetničko blago: cio jedan oltar Paola Veronesa, jednu sliku iz radionice Bassana, dvije slike Alabardija, još nekoliko djela manjih majstora i dragocjeno raspelo od srebra; i sve do našeg stoljeća produžila se ljubav Vrbovljana prema umjetnosti: prošlo je tek nekoliko decenija, što su na svoje oltare postavili slike Celestina Medovića i Marka Rašice.

Postoje, dakle, vrijednosti, koje nisu materijalne prirode, nego se razvijaju u duhovnim oblastima. Koliko nas je puta povijest poučila, da su najtrajnije upravo one vrijednosti, koje dolaze iz područja umjetnosti? Treba zamisliti izaslanike vrbovačkih ribara i težaka, kako se u drugoj polovini 16. st. iskrcavaju na »Riva dei Schiavoni« u Veneciji i raspituju za najskuplje radionice mletačkih slikara. Jesu li oni bili svijesni ove jednostavne istine o pravim vrijednostima historije, to je teško reći. Ali da su o tome imali nejasnu slutnju, to je sigurno.

Toj njihovoj slutnji imamo zahvaliti, što su u ovo malo mjesto dovukli ovo blago i sačuvali ga kroz stoljeća. Kakav su primjer time dali svima nama i kako smo ga rijetko slijedili! Ako im se odužimo hodočašćem u šumovitu uvalu njihovog malog mjesta, doživjet ćemo sjaj umjetnosti, koju ne ćemo nikad zaboraviti, kao što ne zaboravljamo ljepotu kakve stare priče.

Juli, 1958.

G. G.

POLIPTIH PAOLA VERONESA U VRBOSKOJ

I.

Jedna od lijepih spoznaja historije umjetnosti bez sumnje je ona o historijskoj egzistenciji umjetničkog djela. Neiscrpiva blaga starih kultura, pa i naših zaboravljenih oblasti i zabačenih pokrajina, postojala su (u običnom, ahistorijskom značenju riječi) sigurno i prije no što su bila zahvaćena svijetlom kritike, objavljena i spoznata od naše današnje kulturne svijesti; ona su, doduše, postojala potencijalno, pa i realno, ako nam taj pojam u ovom slučaju nešto znači; ali ona nisu još postojala u svojoj historijskoj egzistenciji, kao dio naše stvarne spoznaje o vlastitim vrijednostima, o prošlosti, koja je, zapravo, uvijek i naša sadašnjost.

Poliptih Sv. Lovrinca od Paola Veronesa i njegove radionice, koji se nalazi u Vrboskoj na otoku Hvaru, lijep je primjer takve ahistorijske egzistencije. Čak ako je i bio dostigao izvjesnu slavu u sasvim lokalnim razmjerima, bilo je to pod krivim imenom. Kako se moglo dogoditi, da je pod tom sigurno časnom, ali tuđom zastavom doplovio do naših dana, te da je čak i pored toga ostao nepoznat svjetskoj javnosti i stručnoj kritici? A radi se pri tome o remekdjelu i o složenom kompleksu od osam slika, od kojih je barem njih pet dostojno općeg divljenja i posebne pažnje stručnjaka.

Opet je, naravno, historijska sudbina uzrok tom fenomenu, ali ovaj put bila je to, nakon što su minule turske provale, mirna i blaga sudbina. Zabačeno u jednom lijepom, ali relativno slabo posjećenom kraju, na otoku Hvaru, nešto po strani od glavnih prometnih veza Dalmacije, ovo je lijepo djelo došlo do naših dana skoro nepoznato, ali u dobrom stanju, možemo čak reći nedirnuto tuđom rukom, makar je jasno, da je i tu vrijeme učinilo svoje. Čuvala ga je kroz to vrijeme ljubomorna i rijetko brižljiva pažnja stanovnika ovog malog mjesta, a ta je pažnja ujedno bila uzrokom, da je predmet, na koji je bila upravljena, ostao skoro sasvim neproučen: kad je bečka »Centralna komisija za povjesne i umjetničke spomenike« htjela krajem prošlog stoljeća dopremiti poliptih

u Beč u svrhu čišćenja i restauracije, Vrbovljani su se tome usprotivili; nisu imali povjerenja ni u ovu visoku i vrijednu ustanovu. Profesor Eduard Gerisch morao je doći na lice mjesta, i tako je ovo djelo ostalo nefotografirano i nepoznato bečkim učenjacima. A nakon toga, kad je (izuzmemo li publikaciju G. Fiocca, koji je 1934. prema jednoj talijanskoj fotografiji publicirao i pravilno atribuirao tri središnja dijela poliptiha, a koja je publikacija kod nas ostala posve nepoznata), u četvrtom deceniju našeg stoljeća vrbovački poliptih bio objavljen u jednoj našoj stručnoj publikaciji, bilo je to učinjeno usput, sasvim površno i kratko, i ta je publikacija opet lijep primjer one čudne kritike, koja je po jednoj »sličnoj« pojedinosti, bez obzira na unutrašnju snagu cjeline i na umjetničku obradu te iste pojedinosti, znala pripisati sasvim drugom umjetniku. Bila je to Dorotea Westphal, koja je 1937. objavila vrbovački poliptih kao rad **Parrhasia Michelija,** i tako je ovo veliko djelo najednom promijenilo svog autora; ali od najvećeg vrhunca venecijanske škole, Tiziana, spalo je preko noći na ovog trećerazrednog epigona. Možda je i to uzrok, zbog kojega poliptih iz Vrboske ni nakon toga nije pobudio pažnju stručnjaka i šire javnosti. Bez obzira na stilske oznake, kao i na ljepotu dobro vidljivu i na fotografijama, ovo djelo može se ocijeniti samo u neposrednom i punom doživljaju. Treba ga vidjeti u blagim lateralnim rasvjetama kapele ove male crkve, možda najbolje u popodnevnim satima, kad difuzno svijetlo ulazi s desna i razira platna oživljujući na njima čudesa, koja ni četiri minula vijeka nisu mogla ozbiljnije ugroziti. Tada ovaj modri prostor u sumraku iznad visoke zaobljene balustrade počima da živi ljepotom, kakvu su veliki majstori, a osobito ovaj, o kome govorimo, mogli stvoriti samo u svojim kasnim razdobljima; a u tom prostoru egzistencija ovih smirenih likova postaje tada realna u smislu najveće umjetnosti, s onim njihovim osjećajnim, ali suzdržanim licima, koja opet ukazuju na najzrelije stvaralačke mogućnosti. Pa kad nam se tako u čitavom nizu elemenata objavi prisustvo velikog majstora, a takvih nema mnogo ni u ovom čudesnom vremenu druge polovine cinquecenta, rješenje se nameće samo od sebe. Kako najosnovnije stilske oznake isključuju ime sugerirano od tradicije, preostaje samo jedno rješenje; a to je upravo ono, koje i stil i unutrašnje kvalitete do kraja potvrđuju.

II.

A kako je moglo doći do toga, da ovakva umjetnost zaluta do ovog malog mjesta i ostane u njemu zaboravljena?

To je zaista malo mjesto težaka i ribara, sada, kao što je bilo i u ono doba. Nalazi se u dubokoj, šumovitoj uvali na sjevernoj obali otoka, ali u nizu relativno bogatih varošica. U šesnaestom je vijeku Vrboska bila dio velike hvarske komune, a Hvar je uvijek bio »porto di poggiata« i sigurno zaklonište na jadranskom putu za Istok. Bio je to i snažan centar hrvatske humanističke književnosti, u kojem su i prije nemira iz 1510.—1514. g. i turskih pustošenja iz 1538. i 1571. g. crkve i samostani sigurno obilovali umjetničkim djelima. Sama Vrboska bila je na otoku treće mjesto po značenju i veličini, te se u suvremenim izvorima uvijek spominje kao »pagus«, varoš, a imala je tri crkve i oko 1000 stanovnika. Providur Nikola Donato piše u svom izvještaju 12. ožujka 1604. da su se čak plemići iz Hvara preselili u Vrbosku.

Možda je potrebno ukazati na te okolnosti, da bi se olakšala vjerojatnost ovako skupe narudžbe. Bio je to od početka 15. vijeka čest slučaj kod ovih ponosnih dalmatinskih komuna, koje su usred burne historije znale nabaviti i sačuvati mnoštvo umjetničkih djela lokalnih, kao i mletačkih majstora. Uostalom, i sam poliptih Sv. Lovrinca zahvaljuje svoj postanak ovoj burnoj historiji. Što je stradalo g. 1512., kada je providur Sebastijan Giustinian poslije nemira osvojio Vrbosku, te 1538. za turske provale, ne znamo, no sigurno je, da nakon turskog rata 1571. nije ostalo ništa. Uluz-Alija i Caracozzo, koji su pustošili Dalmacijom, spalili su i Vrbosku. Prema opisu anonimnog očevica više je nego sigurno, da je i crkva bila opljačkana i spaljena[1]). **A to znači, da je godina 1571. terminus post quem za nastanak piliptiha Sv. Lovrinca.**

Datum, koji se uslijed tih okolnosti može utvrditi, dragocjen nam je tim više, što ubrzo nakon toga, nalazimo i drugi datum. Apostolski vizitator August Valier, veronski biskup, u svom izvještaju iz 1579. godine izvještava, da se na velikom oltaru crkve nalazi »krasna slika« Sv. Lovrinca[2]).

Tim je uglavnom osiguran i terminus ante quem, jer nije vjerojatno, da bi nakon turskog plačkanja Vrbovljani prije ovog poliptiha bili u tako kratko vrijeme nabavili drugu neku sliku, niti bi

neku drugu Valier istakao atributom »venusta«. Može se eventualno primijetiti, da vizitator spominje samo jednog sveca sa poliptiha, sv. Lovrinca; no to je u prvom redu najveći i centralni lik oltara, a zatim patron crkve. Niti okolnost, što pri tome nije spomenuo ime slikara nije nimalo neobična: on to ne radi ni kod jedne slike u cijelom svom inače vrlo sumarnom izvještaju.

Može se, dakle, s velikom vjerojatnošću zaključiti, da je poliptih nastao u razdoblju između 1571. i 1579. godine. To je, uostalom, i posve razumljivo, jer to je upravo vrijeme, kada su stanovnici cijelog otoka obnavljali opustošene crkve[3]). I od toga časa ovo remek-djelo utonulo je u polumrak svoje tihe egzistencije. Ime slikara bilo je zaboravljeno, samo su putopisci i lokalni historiografi tu i tamo spominjali »glasovite vrbovačke slike«. One su zapravo izronile na svijetlo dana tek kad se je konzervator Mrs. Franjo Bulić iz Splita obratio 1896. u Beč »Središnjem povjerenstvu za povjesne i umjetničke spomenike« s molbom, da odredi pregled i popravak slika. »Središnje povjerenstvo« je to i učinilo odlukom od 20. veljače 1896., te je prof. Eduard Gerisch došao u Vrbosku da izvrši pregled i izvijestio je o tome svojim izvještajem od 17. listopada 1896. Odluka o popravku donesena je g. 1899., te se glasoviti bečki konzervator Gerisch povratio u Vrbosku i radio je na licu mjesta od 12. kolovoza do 5. rujna 1900.[4]).

Budući da je tradicija pripisivala vrbovački poliptih Tizianu, Gerisch je u svom izvještaju smatrao potrebnim, da postavi izvjesnu rezervu pri tome, da ako i nije to Tizianovo djelo, da je u svakom slučaju nastalo pod njegovim nadzorom[5]). Je li ova tradicija imala kakvog stvarnog, makar i krivo protumačenog uporišta u nekom arhivskom podatku, danas više nije moguće utvrditi[6]). Nije, uslijed toga, nikakvo čudo, što su u nestručnoj publikaciji, u kojoj su prvi put ove slike objavljene, one bile atribuirane prema toj lokalnoj tradiciji[7]). No već slijedeća, stručna publikacija, do koje je došlo u našoj zemlji, učinila je također nemotiviran obrat. Dorotea Westphal je u svojoj studiji »Malo poznata slikarska djela XIV. do XVII. vijeka u Dalmacija« pripisala vrbovački poliptih Parrhasiju Micheliju[8]).

Ona je to, doduše, učinila s izvjesnom rezervom i približila je time stvar pravom krugu. Zapazila je i afinitete s načinom samog Paola Veronesa, ali je stvar skrenula na sasvim sporedan kolosjek[9]). Njena argumentacija u pravcu Parrhasija Michelija sastoji se u komparaciji slike sv. Lovrinca (navodno od ovog slikara) iz depozita Accademije u Veneciji (sada u crkvi S. Lorenzo u Vicenzi) sa sv. Lovrincem sa predele našeg poliptiha. Na prvi je pogled vidljivo, da je to samo izvanjska sličnost, nastala uslijed tipologije uobičajene u ovom krugu. Tvrda izvedba i neproduhovljeno, vulgarno lice svečevo ne mogu imati ničeg zajedničkog s ovim živo i duhovito slikanim predelama iz Vrboske, a jednako tako ne s visokom kvalitetom glavnih platna. I uopće, ovaj slikar, za kojeg

A. Venturi piše, da je bio »un superficiale e forzato veronesiano«, daleko je, sudeći po sačuvanom opusu, od finoće i veličine poliptiha iz Vrboske, a njegovi poznati ženski tipovi, te tvrdi i glatki oblici odaju ga na prvi pogled. Što se tiče druge komparacije Doroteje Westphal sa »Rođenjem princa« iz Prada, ona je također sasvim neuvjerljiva[11]).

Rješenje nam može dati samo pažljivi pregled poliptiha, čime ne mislim reći, da će problem svih njegovih dijelova biti moguće odmah riješiti.

Poliptih se sastoji iz osam dijelova. Budući da je g. 1895. stari oltar zamijenjen novim oltarom po nacrtu kipara Ivana Rendića[12]), danas više ne znamo kako je poliptih ranije bio sastavljen. Obzirom na razliku u visini između središnje slike i dviju pobočnih, vrlo je vjerojatno, da se, prema tradicionalnom običaju, »Navještenje« nalazilo iznad ovih posljednjih, dok je »Bog otac« sve nadvisivao. Neprikladnost današnjeg oltara je u tome, što rastavlja i rasipa sve djelove, tako da uopće nije moguće postići jedinstveni doživljaj nekad jedinstvene cjeline. Stvar je upravo u tome, što je majstor zamislio sve tri glavne slike kao djelove jedinstvenog prostora, makar figure i nisu međusobno povezane nikakvom akcijom; on ih je povezao konkavnom linijom visokog zida i modrim prostorom neba. Danas su one, nažalost, potpuno odijeljene teškim kolumnama oltara.

U sredini tog prostora, na glavnom platnu (243×44 cm), nalazi se lik **Sv. Lovrinca.** Obučen u dalmatiku nježne crvene boje, koja je izvezena zlatom i šarenom svilom, on gleda u vis uznesena lica, držeći lijevu ruku na grudima. Manipul je iste boje, štola i manšeta su ljubičaste, a alba bijela. Na dalmatici izvezeni su, gore, sv. Petar i sv. Pavao, a dolje sv. Bernardin sienski i sv. Bonaventura. Ova dva posljednja lika prikazana su tako uvjerljivo i živo, da je velika šteta, što sam u stanju reproducirati ih samo u lošim fotografijama. U desnoj ruci sv. Lovrinac drži svoj mučenički atribut, t. j. rešetke, i palmu. Na njegovoj lijevoj strani, do nogu, nalazi se velika zlatna kadionica, a gore, na balustradi, navicella za tamjan. Kako on stoji na povišenom podnožju od dviju stepenica, a sav je zatvoren u bloku svoje teške odjeće, djeluju monumentalno, s onim svojim herojskim licem na pozadini modrog neba. Visoka se balustrada, naime, u sredini prekida, čime je izbjegnuta monotonija, a prostor ovog ne odviše zanimljivog zadatka (tri uspravna svetačka lika na oltarnoj slici) riješen je invenciozno i originalno. Treba, naravno, voditi računa o tome, da je majstorova radionica ikonografski zadatak s određenim brojem svetaca i prizora dobila od bratovštine, te otuda treba tumačiti i ovaj ponešto već arhajski oblik poliptiha. No sama raspodjela neobično visokog središnjeg dijela je tipično veronesovska: iznad lika sv. Lovrinca otvara se nebo i otkriva jednu od najljepših skupina, koju je u ovoj temi majstor zamislio, **Bogorodicu s Isusom i dva anđela svirača.** Bogorodica sjedi u crvenoj haljini, koja se ističe vrlo diskretno, i u modrom plaštu, koji se prelijeva slikan

kistom sigurnim i virtuoznim. Iznad drugog, široko rastvorenog svilenog plašta sivo-srebrne boje otvara se žuto nebo s vijencem anđeoskih glavica. A tako isto prelijevaju se haljine anđela, oba koji sjede do njenih nogu i sviraju u velike lutnje. Lijevi anđeo je obučen u crveno-smeđu tuniku sa zlatnom postavom, a desni je u plavom plaštu, te u crvenoj tunici, koja se prelijeva u žuto. Premda je ovaj dio prilično stradao (Kuničić spominje, da je prije Gerischova čišćenja bio upravo nevidljiv) čar cijele grupe je izvanredan, a treba zamisliti finoću izvedbe na površini, koja je u svemu široka samo 80 centimetara.

Samo velik slikar, koji je imao apsolutnu mogućnost da točnim srazmjerima i sigurnom sintezom monumentalizira oblike, mogao je izvesti efekat, koji likovi i na reprodukcijama postižu: pobočna platna, naime, imaju dimenzije 163 × 58 cm, a to znači, da su široka tek nešto više od pola metra. I sada treba pogledati reprodukciju **Sv. Nikole barskoga,** ovaj monumentalni lik biskupa, kome ornamentalno bogatstvo pluvijala i virtuozna igra svijetla na njemu ni malo ne dokidaju veličajnost. Lik živi u svom prostoru u tako savršenoj plastičnosti, da se može uzeti kao klasičan primjer venecijanskog realiziranja volumena tonskom modelacijom. Ali u toj su modelaciji sjene tako prozirne i intenzivno obojene lokalnom bojom, da cio lik upravo sjaji žutilom; jer to je, naime, boja pluvijala: limunova žuta boja intenzivirana zlatnim vezom brokata i bojama likova izvezenih na rubu, te poduprta bijelom bojom albe. K tome treba dodati sivu boju postave i zlatne jabuke, koje svetac drži fino slikanom rukom. Iznad zida je opet gusto plavetilo neba, tako da se ove dvije boje, modra i svijetlo-žuta, sudaraju u neobičnom dragocjenom skladu.

Na lijevoj strani je lik **Sv. Ivana Krstitelja.** To je slika najviše oštećena, jedina koju ni Gerisch nije mogao restaurirati na licu mjesta, nego ju je morao ponijeti sa sobom u Beč. Osobito sredina Krstiteljeva tijela je ponešto zamračena, ali cjelina ipak djeluje impresivno. Čitavo tijelo je pokrenuto. Lijevom rukom svetac pridržava knjigu i rub modrog plašta u vrlo kompliciranoj situaciji, a desnom visoki štap s križem. Krzno je smeđe boje, a knjiga bijela. Lijevo dolje leži bijelo janje, a iznad svečeva lika otvara se opet nebo s lakim bijelim oblacima.

Predele (veličine 22 × 44 cm) također su mala remek-djela. Skoro u minijaturnim razmjerima, ali s nevjerojatnom živošću i egzaktnošću, one opisuju složene prizore iz života sv. Lovrinca. Ona na lijevoj strani, **»Sv. Lovrinac dovodi Valerijanu siromahe«,** prikazuje dubok prostor, sa perspektivom zelenkasto-bijelih palača na pozadini zeleno-plavog neba. Na dnu ulice, u sredini, dva čempresa vijore na vjetru, a desno s terase gledaju minijaturni likovi. Sprijeda, pod zlatno-smeđim baldahinom, je Valerijan na prijestolju u grimiznom odijelu s vojnicima, a desno slikovita gomila bogalja i siromaha, slikana »impresionističkom« slobodom, sa sitnim potezima kista. Na toj gomili prevladava smeđe-žućkasti ton, veliki bogalj u sredini obučen je u plavo, žena na desno u haljinu žute boje. Svečev je lik postavljen u sredini kao živa akciona veza između dviju grupa. No prava veza je u boji i u žućkasto-zlatnoj atmosferi, koja i čini veliku ljepotu ovih malih sličica, značajnih upravo po tome, što predstavljaju, u posljednjim decenijama 15. vijeka, rijedak primjer već arhajskog oblika oltarne predele. Druga sa **»Mukom sv. Lovrinca«** iste je vrijednosti: u pozadini, desno, su palače, lijevo gradski tornjevi uglavnom tople žućkaste boje, a u sredini lik poganskog božanstva. U prednjem planu, desno, Valerijan s vojnicima, lijevo svetac položen na vatru i krvnici pokrenuti živim kretnjama. Desni krvnik je u crvenoj haljini, lijevi u maslinasto-zelenoj. Treba pogledati autentičnost njihovih kretnja i diferensiranost rasvjete točno odmjerene s desne strane, i čitavu realnost prostora, što se potpuno odvija u dubinu, da utvrdimo kako se nalazimo pred djelima velikog umjetnika.

Kod malih slika **»Navještenja« (50 × 50 cm)** stvar postaje odmah jasnija; barem u tome, što je na prvi pogled očito, da su rađene drugom mnogo nevještijom rukom. One su neobičnog oblika, i slikane su sasvim u stilu iste radionice, ali bez života u tijelima i u osjećajima. Na lijevo je »Anđeo navjestitelj«, na desno kleči »Djevica« pred klecalom. Prizor se odvija u nekom trijemu, od kojega se u pozadini vide dvije kolumne. Iza njih je nebo s obrisima brijegova. Možda je najslabiji dio sama Djevica, nespretna obrisa i tupa lica, s onom nesrazmjerno velikom rukom na grudima. **»Bog otac«** (drvo 14 × 62 cm) na malom trokutu tvori iznad svega logični završetak. On je prikazan kao starac blaga lica s pokroviteljski raširenim rukama.

III.

Možda ne bi trebalo, da i mi upadnemo u istu pogrešku i da gradimo atribuciju na temelju sličnosti. One su, doduše, u ovom slučaju toliko brojne, da obuhvaćaju velik ikonografski i formalni inventar, kao i stilsko osjećanje majstora, kome mislim da vrbovački poliptih pripada; no bitna je ipak ona unutrašnja poezija, koja iz ovih slika zrači i veže se intimno s općom atmosferom ovog slikarstva, i koja je uvijek inherentna likovnoj obradi, nedjeljiva čak od samog »rukopisa«. Ona je upravo u ovoj uvjerljivoj, ali tihoj egzistenciji stvari, u vibriranju atmosfere više spiritualne, negoli fizičke, a koja tvori jedinstvo djela i njegovo posljednje opravdanje.

Treba li, možda, opet naglasiti, da je ikonografski zadatak bio unaprijed određen i da se rješenje s ograđenim polukružnim prostorom često nalazi u djelu Paolovu (»Navještenje« iz Beča, »Pietà sa svecima« iz S. Giuliana u Veneciji)? Način, pak, na koji je u vrbovačkom poliptihu u sredini otvoren prostor i postavljen lik sv. Lovrinca, to jednostavno i »moderno« integriranje poliptiha jednim arhitektonskim elementom, znaci su suvremenih mogućnosti. A ova razdioba središnjeg platna još je češća na oltarnim palama Paola Veronesa; vizija Madone sa djetetom iznad uznesenih glava svetaca i mučenika za njegov je način, tako reći, znak raspoznavanja; počevši od oltarne pale u S. Sebastianu i »Muke sv. Giuliana« iz Riminija do »Assunte« i, možda, iz ovog posljednjeg razdoblja, do onog poznatog crteža iz Berlina[13]). A na tim slikama nalazimo uvijek upravo ovaj tip Bogorodice, najčešće s djetetom, tip, koji možemo pratiti od male slike »Bogorodice sa sv. Valentinom i sv. Antunom« iz S. Sebastiana u Veneciji kroz cio niz radova, koje je suvišno i napominjati; a da se na sve tri spomenute pale, te na crtežu iz Berlina, javlja gore u polukružnom završetku platna onaj vijenac anđeoskih glavica (kao i u Vrboskoj) to naravno može biti običaj botege, ali je očito najprisnije vezan s Paolovim autografskim radom. Radi se, međutim, više o ljepoti i delikatnosti grupe sa vrbovačkog oltara, koja je po kvaliteti iznad mnogih drugih, negoli u takvim detaljima, kao što je, na primjer, raširen plašt, što ga sa strane podržavaju anđeli, upravo kao što vidimo na berlinskom crtežu i čak, mnogo ranije, na pali iz S. Zaccaria (Akademija) pa i na ovoj već spomenutoj iz Riminija[14]). Radi se očito o ličnoj predilekciji, kao što se o njoj radi i kod tipova anđela. Ovi sa vrbovačkog oltara su tako izrazito Paolovi, da je opet suvišno nabrajati sve one njima slične; no ako treba, može se spomenuti anđele svirače sa »Zaruka sv. Katarine« (Akademija): to su njihova braća po najužem stvaralačkom srodstvu. I upravo tipološka komparacija čini mi se, da je osobito uvjerljiva, jer sve su to lica i stavovi, koje često susrećemo na slikama ovog slikara; tako je sv. Nikola tipično Veronesov lik ne samo po izvanjskoj aparaturi, koja je na »Sv. Gimignanu i Severu« u Modeni bez sumnje monumentalnija i somptuoznija, ali bez ove intimne privlačnosti i fine igre svijetla. Za lice ovog sveca nije teško naći usporedbe, tek je ovo nekako blaže, makar je slikano nesumnjivo slabije. I lice sv. Lovrinca je neobično lijepo u svojoj suzdržanoj ekstazi, a nije moguće ne sjetiti se lica nekih apostola s »Assunte«, lica sv. Lovrinca sa pale Malipiero u S. Giacomo dell'Orio (1573.), te svečevog lica sa »Čuda sv. Pantalona« (S. Pantalone, Venecija) iz posljednjih godina života[15]). Jednako je tako izrazito Paolovo lice Boga oca sa malog trokutnog platna, a osobito ono sv. Ivana Krstitelja. Kadgod je Paolo Veronese htio stvoriti idealno svetačko lice, ono je izlazilo slično ovom posljednjem; česte su takve fizionomije Krista na »coenama«, na »Večeri u kući Levijevoj« (1573), na primjer; te na »Ozdravljenju paralitičara« iz Rouena; zatim lice na slici iz S. Giuliana u Veneciji (1584.), lice hodočasnika sa »Večere Grgura Velikog« u svetištu Monte Berico u Vicenzi (1572.)[16]). No i cio ovaj lik Krstitelja je izrazito Paolov, s onim traženim stavom i jednom nogom zabačenom u stranu[17]). Kako je ta noga modelirana, a ruka otkrivena sve do ramena, to se može naći toliko puta na prizorima svetačkih martirija. Jedva da je potrebno spominjati pojedinosti akcesorija: mučeničku palmu onako raščešljanu[18]), upravo ovakvo malo kovrčavo janje, što na Paolovim slikama stalno prati Krstitelja[19]), i napokon, onu bijelu oriflamu, što u Vrboskoj visi na Krstiteljevu križu, točno kao na slici iz galerije Borghese u Rimu s jasno vidljivim ECCE . . .[20]).

Možda nam sada izgleda i suvišno ovo nabrajanje kongruencija ali stvar zapravo i nije u tome, što se one mogu naći često u uvjerljivoj podudarnosti; stvar je u tome, što ih se toliko mnoštvo nalazi skupljeno na ovom jednom mjestu bez napadnog podražavanja i bez snižavanja razine, što obično odaje neku drugu umjetničku i uopće, duhovnu prirodu. Ovdje, međutim, sve je uklopljeno prirodno i nenametljivo po nužnosti same stvari i doživljaja, koji pokazuje cjelovitost i dosljednost definirane ličnosti. A primjer takve mehaničke transkripcije nalazimo i na vrbovačkom poliptihu: anđeo s »Navještenja« je također paoleskan, upravo preslikan s bečkog »Navještenja« ili kojeg drugog, ali kako je blijed u izvedbi i mrtav u zaustavljenoj kretnji drvene lutke! Ili sama Djevica, što kleči u nerazvedenom oklopu teške draperije s onom prevelikom rukom i neproduhovljenim licem. Usporedba s Paolovim »Navještenjem« iz Detroita (Pallucchini, Katalog, 86) pokazuje, doduše, veliku blizinu

u gesti ruku Bogorodice, u njenoj draperiji i u klecalu, ali ruka se saradnika ipak odaje evidentnošću, koja frapira upravo zbog usporedbe s blizim remek-djelima.

Jer u današnjoj kompoziciji oltara ove male sličice »Navještenja« nalaze se sasvim blizu predela, i tu je nesrazmjer kvalitete osobito očevidan; tako se problem ovih predela s prizorima iz života svečeva ističe još većom oštrinom. Ako su one Paolove, na što upućuje kvaliteta, koja se ni jednom poznatom saradniku pripisati ne može, onda tu imamo neobičan fenomen majstorova stila u minijaturnom načinu predele. »Brza« obrada sa sitnim tekućim potezima diktirana je malim formatom, dok podudarnosti možemo također naći: lik na vatri pruženog sv. Lovrinca potsjeća na lik sveca iz njegova martirija u crkvi sv. Sebastijana u Veneciji, a ako one žene, što na velikoj slici »Sv. Marka i Marcelina« u istoj venecijanskoj crkvi prikazuju svecima svoju djecu, zamislimo izvedene u sasvim malom formatu, možda ne će mnogo diferirati od majki sa djecom na prvoj predeli poliptiha u Vrboskoj; kao što uopće ove sličice nisu drugo, negoli vanredne redukcije velikih Paolovih platna. Arhitekture pogotovo: onu zgradu s polukružnim prolazom između dvostrukih korintskih stupova i s terasom, sa koje gledaoci posmatraju prizor na trgu, sa predele »Sv. Lovrinac dovodi Valerijanu siromahe«, naći ćemo u doslovnom obliku na upravo spomenutoj venecijanskoj slici, zatim u »Gozbi na Kani« u Drezdenu (1571.), na »Večeri Grgura Velikog« u Monte Berico (1573.), ovdje čak s istim povijenim čempresima u pozadini[21]). Ako nam pak treba usporedba sa malim sličicama iz opusa Paolovog, dovoljno je naše predele usporediti s mitološkim prizorima iz muzeja u Bostonu. Na prizoru sa Atalantom i Meleagrom naći ćemo muški lik vrlo sličan onom viskom bogalju sa vrbovačke predele »Sv. Lovrinac dovodi siromahe pred Valerijana«; a da i ne govorimo o duktusu kista i o načinu modeliranja malih figura[22]). No ponavljam, sve te pojedinosti nisu najodlučnije za ocjenu kao ni za atribuciju; odlučno je atmosfersko jedinstvo, koje ove likove, stvari i cio prostor veže u cjelovitu viziju; a to jedinstvo nije moglo nastati pod kistom nekog podređenog saradnika.

Teško je pretpostaviti, da se u užem Veronesovu krugu može još naići na neko osobito iznenađenje. Saradnici, koji su nam i u koliko su nam poznati, isključuju se svojom inferiornošću. Od »Veroneseovskih nasljednika« dolazi iz hronoloških razloga u obzir (ako isključimo nećaka Alvise dal Frisa zbog njegove očite niske razine) samo brat mu Benedetto, koji je radio s Paolom otprilike od početka pedesetih godina. No dovoljno je, među ostalima, promotriti sliku, koja se zbog teme najviše nameće za usporedbu, »Djevicu u gloriji sa svecima« iz Uffizia, da svaka pomisao bude otklonjena; možda ga se, zbog izvjesnih detalja nabora na draperijama može dovesti u vezu s »Navještenjem«[23]). A da bi se netko izvan radionice, to jest netko iz šireg kruga Veronesova upliva mogao ovako prisno približiti duhu, oblicima i pojedinostima majstorovim, to mi se čini isključeno.

Preostaje da zaključimo. Ovo duboko proosjećano djelo velikog dekoratora i pripovjedača interpolira se (točno prema vremenu svog nastanka) u stvaralački period osmog decenija, kad su se i vanjske (formalne) i unutarnje (osjećajne) kvalitete počele zgušnjavati, kao što se obično sve zgušnjava u kasnim razdobljima. Ako pretpostavimo, da je nakon turske provale (1571.) moralo proteći nekoliko godina dok je poliptih naručen, izrađen i dopremljen, a znamo da se g. 1579. već nalazio na svom mjestu, vrijeme njegovog nastanka možemo odrediti otprilike od 1576.—1578. Taj osmi decenij počinje slikama rađenim za familiju Cuccina, sa kojima Paolo započima svoju evoluciju prema toplijim tonalitetima[24]).

Javljaju se sada sve češće nebesa vlažna i tamnija, a u prostorima, koji se pod njima prostiru prema modrim daljinama, zbivaju se legendarni prizori ili, kao u Vrbovskoj, stoje ekstatični i zamišljeni likovi svetaca. To je vrijeme, u kome umjetnost Paola Veronesa postaje dublja i u izvjesnom smislu introvertirana. Ima još blistavog sjaja bojâ i aparature, ali i one su sve očitije upravljene prema nekom osjećajnom lirizmu ili ga barem prate u skladu, koji nas više ne odbija razmetljivom raskoši. Ono što smo nazivali manirizmom i što je stvarno označavalo početak Paola Veronesa i mnoge njegove kasnije peripetije, kao da se sada zgušnjava i ustaljuje u smislu nekog novog klasicizma; to ustvari Veronesova umjetnost uvire na kraju stoljeća u klasičnu struju venecijanskog slikarstva, koja je — uz sve egzaltacije manirizma — kroz cijelo vrijeme latentno postajala, a preformirala se i oblikovala sada u novom smislu, mnogo slobodnije i osjećajnije. I čini se, kao da se u tome i sastojao smisao umjetnosti ovog velikog slikara.

Jasne boje Paolovih kristalno čistih oblika zastrle su se na najboljim djelima ovih posljednjih dvaju decenija nekim sentimentalnim velom, za koji je Pallucchini rekao, da označuje intimnost sutona i blizinu noći obasjanih mjesečinom. A možda je na poliptihu iz Vrboske taj krepuskolarizam još više istaknut, jer je izbjegnuto sve što je suvišno u iluziji i u opisivanju. Naravno, iluzija realiteta nije zanemarena: ona je u titranju svijetla na odjeći, u plastičnoj uvjerljivosti likova, u modro-žutom svjetlucanju atmosfere ovog prostora; ali iznad neposredne realnosti likova, predmeta i svijetla živi na ovom poliptihu realnost visoke umjetničke ljepote i jednog uzvišenog duha. A igra sudbine je htjela, da ovo lijepo očitovanje tog duha ostane kroz vijekove sačuvano u jednostavnoj crkvi iznad malog hvarskog ribarskog naselja i da skoro nedirnuto stigne do naših dana.

1954.

BILJEŠKE

[1]) Anonimni pisac piše iz hvarske tvrđave 19. i 20. augusta 1571. o tome slijedeće: »A mezzo giorno venne nova, che Città Vecchia e Varbosca si abbrucciava, e che Turchi per tutto erano sperpagnati per monti i piani a cercar persone«; »... Dapoi scritta si hebbe aviso, che a Città Vecchia tutto era dato alla fiamma; similmente anche a Varbosca. Questo loco fu trovato abbandonato, perche tutti si havevano ritirato alla montagna ditta Gvosd, et tutti altri circonvicini loci al numero di 2500 anime, ali quali Caracozza con duoi millia Turchi ha dato assalto...« Simeon Ljubić, Commissiones et relationes venetae, III. Zagreb, 1880. Str. 275.

[2]) »Altare maius sub titulo Sti Laurentij habens palam venustam...« Visitatio Apostolica Valiera, 1579. Prijepis učinjen 1641. prema originalu »Visitationis Apostolicae Dalmatiae factae per Reverendissimum q. Augustinum olim Episcopum Veronensem in Civitate, et Diocesi Pharensi de anno 1579...« u Archivio Sacrae Congregationis Episcoporum et Regularium u Rimu. Prijepis se nalazi u Kaptolskom arhivu u Hvaru. Fol. 31.

[3]) Može li nešto značiti eventualni prigovor, da ovo malo opljačkano mjesto nije moglo odmah nakon provale Turaka učiniti toliki materijalni napor? Treba znati, da Vrboska živi od vinograda i od mora, a oni su neuništivi. Sa prinosima, koje su ribari i težaci redovno davali crkvi i bratovštinama, a sigurno i s izvanrednim naporom u svrhu obnove crkve, to nije bilo ništa neobično. Treba voditi računa, da su nakon toga skoro svi oltari vrbovačkih crkava ukrašeni slikama nabavljenim u Veneciji. U istoj crkvi Sv. Lovrinca nalazi se lijepa slika iz radionice Bassana »Gospa od Ruzarija« sa 15 medaljona i umjetnički izrađen križ od srebra težak 3,19 kg, krivo atribuiran Benvenuto Celliniju. U susjednoj crkvi-tvrđavi Sv. Marije od Milosrđa nalaze se slike: »Porođenje Marijino od Gian Antonija Sciuri (ili Scilluri) oko 1625.—1627.; »Pietà« i »Uskrsnuće« od Giuseppe Alabardija, »Gospa od Karmena« od Stefana Celestija.

Možda nije nevažno napomenuti zanimljivu situaciju u odnosima između dviju crkava, kojoj po svoj prilici moramo zahvaliti

obilje umjetničkih slika u Vrboskoj. Crkva Sv. Lovrinca (nastala tek nakon biskupovanja L. Michelija, 1483.—1490., prema podatku zaopćenom mi od Nike Dubokovića) i crkva Sv. Marije od Milosrđa (nastala vjerojatno nešto prije) bile su crkve dviju bratovština, odnosno patronata, koje su tokom 16. i 17. vijeka vodile beskonačne i često krvave borbe za »cura animarum« i za prioritet u mjestu. Jasno je, da su u toj situaciji međusobnih rasprava i takmičenja oba patronata nastojala, da svoje crkve ukrase što bolje, i da u tu svrhu nisu žalila žrtava.

[4]) Vidi o svemu tome: P. Kuničić, Vrboska i njene rijetkosti, Sarajevo 1902. — Kuničić je bio očevidac tih događaja.

[5]) P. Kuničić, op. cit., str. 24.

[6]) P. Kuničić u spomenutom djelu, koje je lokalpatrictskog značaja, piše bez ikakve dokumentacije, vjerojatno na osnovi starije literature, slijedeće: »Osim toga imamo potvrdu, da su to Tizianove radnje u bilješci o Vrboski, koja se nalazi u biskupskom arhivu u Hvaru: ‚Pagati al maestro Tiziano Vecelli 1000 ducati'.« — No tu bilješku nitko od istraživača nikad nije vidio, niti je bilo moguće pronaći u arhivu nešto slična. — Vidi također F. Kesterčanek, Tizian i njegov atelijer, »Obzor«, 11. novembra 1940. — Tizianovo ime nalazimo ranije kod Franz Pettera (Dalmatien in seinen verschidener Beziehungen, Gotha 1857. II, str. 145), koji čak dovodi Tiziana u Hvar i već spominje navodni račun u hvarskom arhivu; zatim kod F. G. Jacksona (Dalmatia the Quarnero and Istria, Oxford, 1887. Vol. II., str. 216—217).

[7]) P. Kuničić, op. cit., str. 23—35.

[8]) »Rad«, Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti, knjiga 258, str. 35—38. Zagreb, 1937.

[9]) Jednu uzgrednu aluziju o Veronesu bio je nabacio i A. Dudan, La Dalmazia nell'arte italiana, Milano 1922. — A. Bacotich na osnovu Jacksona i Kuničića pripisuje poliptih Tizianu »Vrbosca, la chiesa-fortezza e i dipinti di Tiziano«, u Archivio storico per la Dalmazia, vol. XIV., 1933.). — I. B. Berenson je tri glavne slike vrbovačkog poliptiha unio u svoj veliki katalog pod imenom Paola Veronesa. Koliko mi je poznato, uvaženi učenjak nije poznavao poliptih »de visu«. Do te atribucije došao je na osnovu fotografije, koju su Talijani snimili za vrijeme okupacije nakon Prvog svjetskog rata, a koja se nalazi u Gabinetto fotografico nazionale u Rimu. Nakon toga je atribuciju tih **triju središnjih platna** preuzeo Giuseppe Fiocco u II. izdanju svoje knjige o Paolu Veronesu, 1934. On piše: »Sa uobičajenom fantazijom on stvara nove egzemplare u »Bogorodici, koja se javlja Sv. Luki« u crkvi ovog sveca u Veneciji (tabla CXLVI, b), u drugoj, koja se u gloriji javlja između Sv. Lovrinca, Ivana Krstitelja i Nikole, podijeljenim arhaički u obliku poliptiha u župnoj crkvi u Vrboskoj na otoku Hvaru u Dalmaciji« (G. Fiocco, Paolo Veronese,

ed. Valori plastici, 1934., str. 78). Na tabli CLIV. pisac reproducira spomenute tri slike, dok za predele i ostale dijelove, čini se da ne zna. Karakteristično je, da je ova publikacija ostala kod nas nepoznata, tako da sam za nju doznao tek nakon završene studije, a ne spominje je niti Dorotea Westphal u svom prikazu.

[10]) Reprodukcija u Monatshefte für Kunstwissenschaft, V., 1912., tb. 91.

[11]) Reprodukcija kod A. Venturi, Storia dell'arte italiana, VII, 4., sl. 751.

[12]) P. Kuničić, op. cit., str. 23.

[13]) A. Venturi, op. cit. IX. 4., sl. 598, 637, 662. — R. Pallucchini, Veronese, sl. 136. Bergamo, 1939. 1. ed.

[14]) A. Venturi, op. cit., sl. 564, 662.

[15]) A. Venturi, op. cit., sl. 637; R. Pallucchini, Mostra di Paolo Veronese, Catalogo, sl. 62; R. Pallucchini. Veronese, str. 143.

[16]) R. Pallucchini, Veronese, str. 94; A. Venturi, op. cit., sl. 612; R. Pallucchini, Veronese, st. 138; Orliac, Veronese, 1940., str. 82.

[17]) A. Venturi, op. cit., sl. 598, 668; Meissner, Veronese, 1897., sl. 47.

[18]) R. Palucchini, Veronese, str. 4, 40, 72, 102, 136 i t. d.

[19]) A. Venturi, op. cit., 598, 604 i t. d.

[20]) A. Venturi, op. cit., sl. 668.

[21]) A. Venturi, op. cit., str. 596, 616, 632 i t. d.

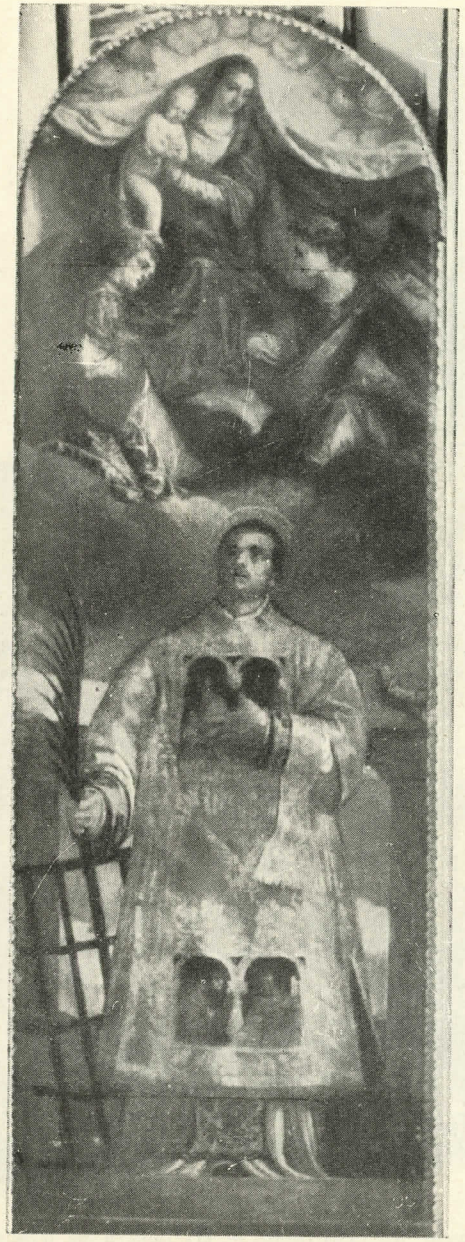
[22]) R. Pallucchini, Mostra di Paolo Veronese, Catalogo, sl. 31—34.

[23]) A. Venturi, op. cit. sl. 784, 780.

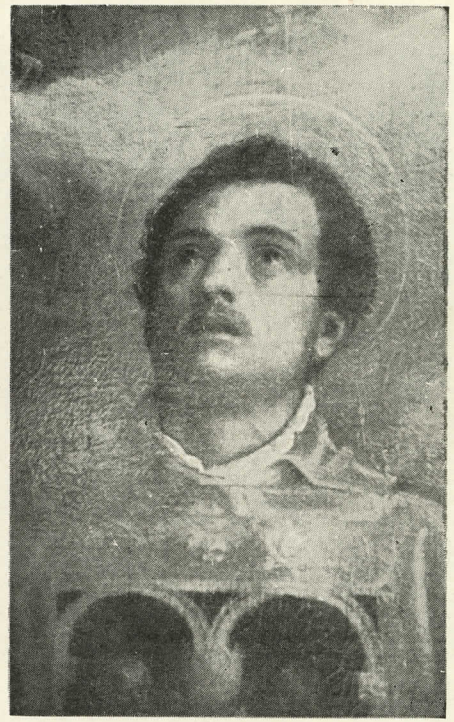
[24]) Vidi R. Pallucchini, Veronese, str. 79.

SLIKE

1. Paolo Veronese, Poliptih Sv. Lovrinca — tri centralna dijela.



2. Paolo Veronese, Poliptih Sv. Lovrinca — središnje platno.



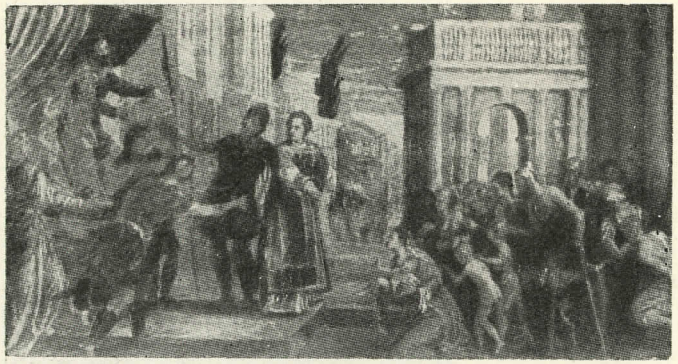
3. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac — detalj središnjeg platna.

4. Paolo Veronese, Sv. Bonaventura i Sv. Bernardin na dalmatici Sv. Lovrinca — detalj središnjeg platna.

5. Paolo Veronese, Bogorodica s djetetom i anđelima — detalj središnjeg platna.

6. Paolo Veronese, Sv. Nikola Barski — desno platno centralnog dijela poliptiha.

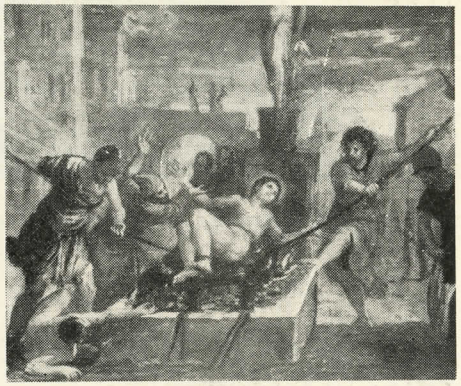
7. Paolo Veronese, Sv. Ivan Krstitelj — lijevo platno centralnog dijela poliptiha.



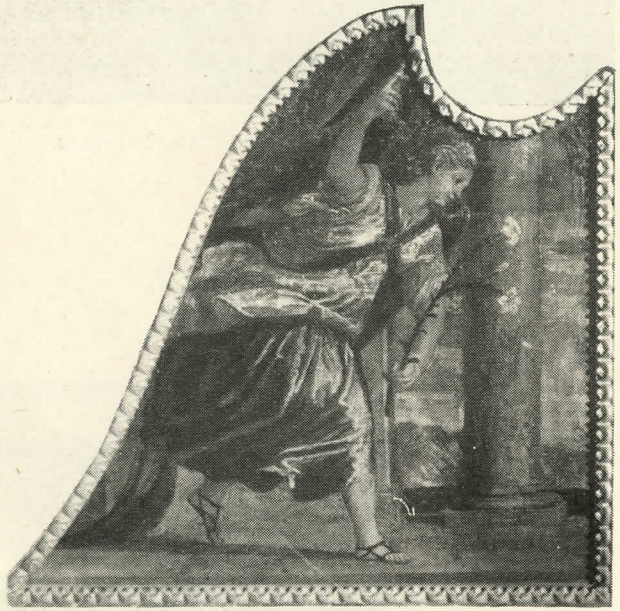
8. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac dovodi siromahe Valerijanu.

9. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac dovodi siromahe Valerijanu — detalj.

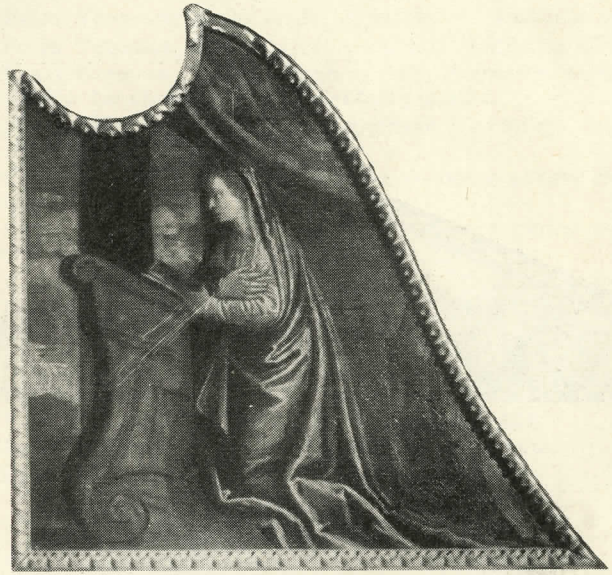
10. Paolo Veronese, Muka Sv. Lovrinca.



11. Paolo Veronese, Muka Sv. Lovrinca — detalj.



12. Pomoćnik Paola Veronesa, Anđeo s Navještenja.



13. Pomoćnik Paola Veronesa, Djevica s Navještenja.

14. Paolo Veronese, Bog Otac.

POPIS SLIKA

Sl. 1. Paolo Veronese, Poliptih Sv. Lovrinca — tri centralna dijela.
Sl. 2. Paolo Veronese, Poliptih Sv. Lovrinca — središnje platno.
Sl. 3. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac — detalj središnjeg platna.
Sl. 4. Paolo Veronese, Sv. Bonaventura i Sv. Bernardin na dalmatici Sv. Lovrinca — detalj središnjeg platna.
Sl. 5. Paolo Veronese, Bogorodica s djetetom i anđelima — detalj središnjeg platna.
Sl. 6. Paolo Veronese, Sv. Nikola Barski — desno platno centralnog dijela poliptiha.
Sl. 7. Paolo Veronese, Sv. Ivan Krstitelj — lijevo platno centralnog dijela poliptiha.
Sl. 8. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac dovodi siromahe Valerijanu.
Sl. 9. Paolo Veronese, Sv. Lovrinac dovodi siromahe Valerijanu — detalj.
Sl. 10. Paolo Veronese, Muka Sv. Lovrinca.
Sl. 11. Paolo Veronese, Muka Sv. Lovrinca — detalj.
Sl. 12. Pomoćnik Paola Veronesa, Anđeo s Navještenja.
Sl. 13. Pomoćnik Paola Veronesa, Djevica s Navještenja.
Sl. 14. Paolo Veronese, Bog otac.

Historijski arhiv je počašćen što može objaviti studiju prof. dra. Grge Gamulina o poliptihu Paola Veronesa u Vrboskoj, koja je pred tri godine štampana u međunarodnom likovnom časopisu »Arte Veneta« u Mlecima. Ovom studijom naš uvaženi stručnjak, i domaći sin, odaje priznanje umjetničkoj visini ove velebne grupe slika, koja je ne samo najveće umjetničko blago otoka Hvara, nego može stajati u redu platna iz velikih svjetskih muzeja, kao djelo jednog od najvećih majstora čovječanstva.

Ovom publikacijom Historijski arhiv udovoljava jednoj od glavnih svojih dužnosti, naime nastojanju, da se kulturni svijet upozna s umjetničkim vrijednostima i ljepotama otoka Hvara, koje se na otoku nalaze zaslugom razumijevanja naših pređa, i time doprinosi kulturnoj afirmaciji našega naroda i domovine.

NIKO DUBOKOVIĆ NADALINI